

Linguistica, Poetica, Estetica

Manfred Bierwisch

Il saggio riassume brevemente la proposta fatta nel 1963 secondo cui la «competenza poetica» è la base per creare e valutare la poesia. Il fatto che questa competenza si basi sulla competenza linguistica, ma ne sia al contempo distinta, è esemplificato da uno sguardo ravvicinato alla struttura segmentale, soprasegmentale, morfo-sintattica, lessicale e concettuale del poema di Hölderlin *A Zimmer*, rivelando una struttura sorprendentemente complessa ed equilibrata dei quattro versi, apparentemente semplici, che compongono il poema. La seconda parte del saggio discute il problema se i giudizi riguardo alla poesia debbano essere studiati come fondati sulla relazione tra specifiche proprietà dei poemi e delle persone. Infine si solleva il problema se l'arte letteraria sia davvero basata su una specifica competenza poetica, o se essa dia forma a una generica abilità estetica applicata a oggetti linguistici. Quest'ultima è costruita come una domanda sì speculativa, ma al tempo stesso anche empirica.

Parole chiave

linguistica e letteratura, competenza poetica, grammatica universale

Contatti

versastef@gmail.com

Nota introduttiva

di Stefano Versace

Si presenta qui la traduzione italiana di un recente articolo di Manfred Bierwisch, *Linguistica, poetica, estetica*, che riprende, verifica ed elabora la proposta apparsa più di quarant'anni addietro sotto il titolo *Linguistica e poetica*.¹ LPA è diviso in macrosezioni: nella prima (cap. 1-2) l'argomento di LP è ripreso ed esemplificato attraverso uno sguardo approfondito ai diversi livelli linguistici (segmentale e soprasegmentale, morfo-sintattico, lessicale, e concettuale) del testo di Hölderlin *A Zimmer*; nella seconda (capp. 3-4) Bierwisch trae le conseguenze dalla sua analisi e dall'applicazione del paradigma scientifico della linguistica teorica a testi letterari. Il valore dei singoli argomenti, cioè la loro portata generale e possibilità di spiegare aspetti dell'arte verbale non ancora indagati, dovrà essere verificato attraverso l'analisi di ampi *corpora*, in diverse lingue. È però in particolare nella portata della riflessione teorica, e nelle domande che essa è potenzialmente in grado di rivolgere alla critica italiana che si è ritenuto risiedesse il valore del saggio di Bierwisch.

¹ Manfred Bierwisch, *Linguistik, Poetik und Ästhetik* «Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik», Heft 150, 38, 2008, pp. 33-55. Pubblicato con licenza dell'autore.

Manfred Bierwisch, *Linguistik und Poetik*, in Kreuzer, Helmut e Rul Gunzenhäuser, *Mathematik und Dichtung. Versuche zur Frage einer exakten Literaturwissenschaft*, pp. 49-65, Nymphenburger Verlag, München, 1965

Come dice egli stesso, «tradurre le rappresentazioni della linguistica nell'analisi e teoria della poesia» significa compiere dei passi necessari verso la sistemazione di un contributo, quello dell'impostazione linguistico-teorica della grammatica generativa, che fornisce oggi come ieri un terreno promettente e potenzialmente da esplorare nella ricerca dei fondamenti cognitivi della pratica letteraria, in ogni lingua o cultura.

Linguistica, Poetica, Estetica

Manfred Bierwisch

È indubbio che l'abilità poetica (in senso lato) sia in parte innata e universale, in parte acquisita, e in parte semplicemente qualcosa riguardo alle persone che nessuno sa come spiegare.

Noam Chomsky¹

1. Linguistica e poetica – Un programma

Il riassetto che la linguistica ha conosciuto negli anni '50 e '60 del secolo scorso si è reso degno di nota in diverse maniere. Ai campi in cui ci si potevano aspettare effetti immediati delle nuove idee apparteneva l'analisi dei testi letterari. Il volume *Mathematik und Dichtung* (1965) costituisce un esempio programmatico di questi intenti. A questo volume partecipai con contributo, che in maniera abbastanza generosa e con grande fiducia descriveva il modo di tradurre le rappresentazioni della linguistica nell'analisi e teoria della poesia, guardando alle differenze così come ai paralleli tra le due discipline². Anche se oggi alcuni assunti sarebbero da formulare diversamente, l'idea di fondo, che ha prodotto effetti a volte banali, ma anche talvolta interessanti, è forse degna di una nuova verifica.

I testi letterari in generale e quelli poetici in particolare sono prodotti e percepiti sulla base di almeno due disposizioni o sistemi cognitivi, in primo luogo la padronanza di una particolare lingua, e in secondo luogo la conoscenza delle particolari condizioni aggiuntive, che distinguono una poesia da indicazioni stradali o da istruzioni per l'uso, e una novella da un contratto d'affitto o da un programma elettorale. Se ci riferiamo alla conoscenza della lingua come «G» (che sta per «grammatica» in un senso molto ampio, così da includere, oltre alle regole combinatorie e i principi strutturali della stessa, anche il lessico), allora possiamo chiamare il secondo complesso di conoscenze «P» (che sta qui per «poetica»). Come la linguistica cerca innanzitutto (anche se non si limita a questo) di chiarire cosa G contiene, e quali principi sono ad essa sottesi, così anche la teoria della poesia dovrebbe allora cercare di rispondere ad un'analoga domanda, di cosa cioè P si componga, e su quali principi riposi. Con un programma di questo genere, almeno tre punti sono fissati.

Primo: ciò di cui una teoria della poesia si occupa non sono in realtà le caratteristiche di alcuni testi, ma le strutture cognitive sulla cui base agli stessi testi vengono assegnate certe particolari caratteristiche, che si potrebbe riassumere, in maniera un poco artificiale,

¹ Adam Field, Mini-Interview mit Noam Chomsky und Morris Halle, 2008, internet [sic].

² Cfr. Kreuzer & Gunzenhäuser, *Mathematik und Dichtung*, cit.

nel termine «poeticità». Nell'analisi della poesia si tratta cioè di strutture, condizioni e risultati relativi a processi interni alla mente.

Secondo: È però possibile investigare la natura di tali strutture cognitive, su cui gli effetti della poesia si basano, soltanto sulla base di testi poetici e sulle reazioni ad essi – esattamente come la conoscenza di regole della grammatica o del significato delle parole può essere investigata, e forse anche spiegata in maniera sistematica, solo sulla base di espressioni linguistiche e della loro valutazione da parte dei parlanti della stessa lingua. Ciò che si osserva e, quando possibile, si sistematizza sono sì, di conseguenza, caratteristiche dei testi poetici, ma con riferimento obbligato a strutture e principi della mente, da cui derivano le caratteristiche rilevanti. I mezzi e i metodi d'analisi che entrano qui in gioco devono essere guardati senza pregiudizi, esattamente come quelli che guidano la ricerca sull'organizzazione della memoria, la capacità di riconoscere volti, o l'identificazione della struttura dei suoni linguistici. A monte in tutti questi campi sta l'analisi accurata e sistematica di osservazioni intuitive, ma all'ampliamento del canone dei metodi non è possibile porre alcun limite dogmatico.

Terzo: Questa prospettiva include il presupposto, in nessun caso ovvio, che esistano veramente strutture mentali, che possono essere ricondotte a P, e che esistano in una forma comparabile a quella della conoscenza del linguaggio come oggetto di analisi razionale; è inoltre presupposto che queste strutture e principi possano essere afferrati e spiegati con procedimenti razionalmente controllabili. Con tutte le dovute differenze, è qui delimitato un programma di ricerca comparabile a quello della linguistica. E si schiudono quindi di necessità ulteriori domande: i principi che regolano P sono collegati a quelli su cui si basa la musica, la danza, e forse anche le diverse forme di arte figurativa? Per quanto riguarda la musica, un'ipotesi di ricerca di grande forza è stata formulata da Lerhdal e Jackendoff.³

Se in linguistica l'interesse per le strutture cognitive del linguaggio ha portato a sviluppare diversi e produttivi programmi di ricerca, non è stato possibile constatare un impulso simile per la poetica. Ciò può essere motivato in maniere differenti. Sarà però necessario riconsiderare se la domanda sui principi della competenza poetica come sistema mentale sia posta correttamente, e in che maniera la stessa domanda possa portare ad un programma di ricerca fruttuoso e significativo. Naturalmente tali considerazioni, in particolare in questo campo così influenzato da mode e correnti, dipendono da posizioni, opinioni, e anche pregiudizi. Tuttavia, esse devono essere accessibili all'argomentazione razionale. È per questo motivo che mi pare abbia più significato considerare qui un esempio concreto, invece di astratte formulazioni senza rappresentazioni di un possibile fenomeno reale.

2. Un esempio

2.1 Il tema

In questa prospettiva è mia intenzione considerare un esempio che rappresenta in maniera esaustiva, ma al tempo stesso incontestabile ed esemplare, l'insieme dei

³ Fred Lerhdahl and Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT Press, Cambridge MA, 1983.

fenomeni che qui ci interessano – una poesia di Hölderlin, il cui valore artistico, anche inteso in senso enfatico, nessuno vorrà contestare, ma per cui è da chiarire, come questo valore vi sia attribuito. A riguardo, sono necessarie quattro considerazioni preliminari.

1. Sarà ovviamente necessario identificare alcune proprietà del testo. Nel senso del programma di ricerca che si intende qui discutere, si tratta qui però di rappresentazioni interne di queste proprietà, e della ricerca dei loro principi. Ad esempio, non si tratterà qui delle proprietà fonetiche, da cui è costituito il metro, e che non ricorrono nella forma scritta, ma dei modelli [astratti], che in esse si manifestano, che cioè sono attivate nel testo solo grazie a conoscenze che il lettore possiede.

2. Per quanto riguarda le condizioni interne necessarie a rappresentare tali conoscenze, non può trattarsi di un sapere specializzato, ma solo di ciò che la rappresentazione del testo presupponga per un qualsiasi lettore che comprenda il testo stesso. Ciò da un lato significa che la rilevante competenza linguistica deve essere posseduta dal lettore, ma anche che nessun'altra speciale conoscenza storico-letteraria deve essere offerta in questo contesto. È essenzialmente per questo motivo che prescindere dalle assai interessanti, ma qui appunto secondarie, intuizioni con cui la filologia hölderliniana può contribuire alla conoscenza dei riferimenti biografici e storici della poesia in questione.

3. Deve essere inoltre presa come data la conoscenza della lingua [nel poeta come nel lettore], la cui caratterizzazione non è parte dell'indagine. Considererò quindi come date le strutture linguistiche e la loro rappresentazione senza alcuna altra specifica giustificazione, e vi farò eventualmente riferimento nell'esposizione.

4. Ciò da cui quest'ultimo punto dipende è proprio ciò che determina la differenza dalla struttura linguistica, ciò che ad essa sopravviene o che da essa si diparte, indipendentemente dalla forma in cui questa differenza sia da rappresentare.

La quartina, con l'aggiunta della dedica [alle stanze], è una poesia apparentemente semplice, significativa e facile da ricordare, e certo appartiene alle grandi realizzazioni tra le forme brevi nella letteratura tedesca.

[An Zimmern]

Die Linien des Lebens sind verschieden,
Wie Wege sind und wie der Berge Grenzen.
Was hier wir sind, kann dort ein Gott ergänzen
Mit Harmonien und ewigem Lohn und Frieden.

[A Zimmer]

Diverse son le linee della vita
Come le vie, e i confini dei monti.
Ciò che noi siamo qui, può un dio lì completare
Con armonie, e ricompensa eterna e pace.⁴

⁴ [La traduzione del testo di Hölderlin, così come di tutti i testi in lingua tedesca citati dall'autore, è mia].

La dedica al falegname Zimmer, sotto le cui cure Hölderlin trascorse le ultime quattro decadi della sua vita, non è un titolo, bensì un gesto personale, che riporta la poesia in un dominio apparentemente del tutto privato. Che la quartina appartenga alle tarde poesie di Hölderlin, dalla fase cioè della sua malattia, è un dato importante per la filologia hölderliniana. Il testo stesso non è da comprendere sulla base di queste condizioni (o, al massimo, in maniera molto indiretta). Nonostante la sua figura breve e concisa il testo non è un epigramma, e il suo carattere non è quello di una sentenza ad effetto, bensì qualcosa come uno sguardo d'insieme sul mondo.

Nella forma tranquilla, quasi rilassata, che la misura dei versi esprime, il testo tratta di diversità e compensazione, di comparazione di natura e vita, di transitorietà e perfezione, del senso del tutto. Questo all'incirca ciò che si ricava da una prima lettura, oltre, al tempo stesso, alla chiara bipartizione nella forma della poesia: ogni due righe una frase, le coppie di versi sono connesse l'una all'altra dallo schema di rime a-b-b-a, e costituiscono chiaramente una coppia oppositiva dal punto di vista del contenuto, di descrizione e interpretazione, di realtà e aspettativa, e quasi anche di al di qua e al di là, crucialmente.

Questa intuitiva impressione d'insieme è prodotta e sorretta da un complesso intreccio di fattori, di cui il lettore non deve essere consapevole (né tantomeno l'autore), così come il parlante e il ricevente di un'espressione linguistica non devono essere consapevoli della forma grammaticale in cui essa è realizzata. Allo stesso modo tali fattori sono da indentificare e connettere singolarmente. Tenterò di fare questo in sei punti.

2.2 Struttura sillabica e metrica

La poesia è identificata semplicemente e univocamente come tale innanzitutto grazie alla metrica e alla forma dei versi. In ciascuno dei quattro versi si riconosce facilmente la forma del pentametro giambico, benchè questa non si dia, né nella forma scritta, tantomeno nella forma fonetica che dalla prima viene riprodotta, senza conoscenza aggiuntiva. Nella rappresentazione comune abbiamo quattro versi nella seguente forma metrica:

U - U - U - U - U -

Le unità metriche sono costituite da sillabe, cui solo in maniera molto imprecisa si può fare riferimento come: non accentata «U» e accentata «-». Già le quattro sillabe del primo gruppo di parole «Die Linien» [le linee] non sono riducibili al gruppo metrico «U - U -» che dovrebbero costituire, poiché l'ultima sillaba di «Linien» non è lunga né tantomeno accentata. L'effettivo abbinamento tra struttura metrica e struttura sillabica è riprodotto di seguito:

U - U - U - U - U - U
Die Li ni en des Lebens sind verschieden

Le condizioni secondo cui l'abbinamento è possibile non sono affatto banali, e appartengono senza dubbio ad uno dei componenti strutturali di P. Che una sillaba non accentabile, come la terza nella parola «Linien», possa costituire una unità marcata nel metro quando sottoposta a precise condizioni, è il risultato di una regola di P. È diverso il caso di due irregolarità presenti nell'ultimo verso: se «Linien» è considerato come un

trisillabo allora «Harmonien» [armonie] dovrebbe in realtà essere una parola di quattro sillabe, avendo così una sillaba di troppo. Allo stesso modo la parola «ewigem» [eterno.DAT] ha una sillaba di troppo, se non è contratta in «ew'gem».

U - U - (U) U - (U) U - U - U
 Mit Harmo ni en und ew i gem Lohn und Frieden

I valori «ridondanti» sono segnalati dalle parentesi, ed è una domanda interessante se la rottura della regolare alternanza giambica causata da questi valori sia voluta, o se «Harmonien» e «ewigem» siano da realizzare contraendo in ciascuno una sillaba, così da preservare la regolare struttura del metro. Al di là di questo punto, si può ravvisare nell'ultimo verso un'ulteriore proprietà. Dato che l'accento della parola «Harmonien» non cade sulla prima sillaba, che può avere al massimo un accento secondario, il primo piede del verso resta senza accento, cosa ammissibile solo in quanto eccezione. La realizzazione del metro giambico, quando si consideri il ritmo accentuale proprio della lingua, produce un modello nient'affatto uniforme. Se si volessero segnare gli accenti principali, emergerebbe la seguente immagine (pur sempre semplificata) della struttura metrica dei quattro versi:

x x x
 U - U - U - U - U - U
 x x x
 U - U - U - U - U - U
 x x x x
 U - U - U - U - U - U
 x x x x
 U - U - U - U - U - U

Senza dubbio questo ritmo, al tempo stesso flessibile e uniforme, costituisce il colore di fondo della poesia.

2.3 Rima e struttura segmentale

Le caratteristiche metriche non esauriscono ovviamente la struttura poetica della forma fonetica. Ho già menzionato lo schema di rime «verschiedEN - FriEDEN, GrENZEN - ergÄNZEN», scoperto e in una certa misura canonico, che qui al tempo stesso rinforza e rende unitaria la bipartizione della poesia. Non così scoperto, perché nella poesia più recente praticato con meno sistematicità, è invece l'effetto legante delle *Stabreime*, cioè dell'identità dei segmenti che costituiscono non la coda delle sillabe, ma del loro inizio:

Die **L**inien des **L**ebens sind verschieden,
 Wie **W**ege sind und **w**ie der Berge grenzen.

Mentre struttura metrica, *Stabreime* e rime finali si manifestano in precise regolarità, esistono ulteriori caratteristiche dell'organizzazione segmentale che hanno natura piuttosto nascosta, sotterranea, ma che in una poesia non ricorrono né casualmente, né senza effetto. Queste interessano in maniere diverse le due classi principali dell'inventario di segmenti.

Per le consonanti vale la considerazione, anche in tedesco, che le ostruenti sorde /p/, /t/, /k/ sono i suoni più univocamente consonantici. È però degno di nota che questi segmenti, che costituiscono la forma più neutrale e marcata di occlusive, ricorrono molto raramente nel testo. Delle tre ostruenti ricorre, solo 9 volte sulle 44 sillabe totali, la sola occlusiva dentale e solo in fine di sillaba, con una sola eccezione («_»):

Die Linien des Lebens sint verschieden,
Wie Wege sint unt wie der Berge Grenzen.
Was hier wir sint, kann dort ein Gott ergänzen
Mit Harmonien unt ewigem Lohn unt Frieden.

Se pure si volesse mettere tra parentesi l'indurimento della /t/ finale in «sint» e «und», resterebbero allora solo tre occorrenze di /t/, e una sola di /k/, quella nella parola «kann», unica a non essere né una dentale né parte di un segmento terminale. Anche quando a questo non corrisponde direttamente alcun modello poetico, l'assenza di interruzioni marcate attraverso consonanti occlusive è comunque parte della struttura formale della poesia, che viene intensificata attraverso la predominanza a sua volta intensificata di segmenti sonori, sia nasali o liquide, tra cui /l/ e /w/ sono rinforzate attraverso la già menzionata funzione delle *Stabreime*.

È infine anche da notare una caratteristica non casuale nel ruolo del vocalismo. Identificare un inventario base delle vocali del tedesco non è certo compito privo di problemi. È necessario partire da almeno sette vocali, che al tempo stesso possono avere il tratto distintivo «tesa» (lunga) o «rilassata» (breve), così come da tre dittonghi. Di queste possibilità, ö, ü e i dittonghi non trovano nella poesia alcuna occorrenza, e le vocali si distribuiscono come segue (mentre i due punti segnalano una vocale lunga e la ə corrisponde alla /e/ ridotta, lo schwa, e la /ɛ/ corrisponde ad una /e/ breve e aperta):

Die Linien des Lebens sind verschieden,	i: i: i ə ɛ e: ə i ɛ i: ə
Wie Wege sind und wie der Berge Grenzen.	i: e: ə i u i: ɛ e ə e ə
Was hier wir sind, kann dort ein Gott ergänzen	a i: i: i a o ai o ɛ e ə
Mit Harmonien und ewigem Lohn und Frieden	i a o i: u e: ə o: u i: ə

Una chiara struttura è visibile se uno considera che le vocali non profonde, non tonde (per dirla tecnicamente), cioè «i», «e» e le loro varianti, formano una classe naturale. Questa classe non occupa soltanto 33 delle 44 sillabe della poesia, che presentano una vocale ciascuna, ma rende anche completo il vocalismo dei primi due versi, e rinforza anche in questo aspetto la bipartizione del testo. Fino ad un «und» gli 11 casi di «a», «o», «u» e ai occorrono tutti nella prima metà della poesia.

È certo bene fare attenzione a non sopravvalutare questi tratti della struttura fonetica in un certo modo secondari, ma essi non vanno nemmeno ignorati. Poiché essi fanno parte dell'effetto complessivo che la poesia ha per il lettore, e per l'autore contribuiscono al processo di costruzione del testo.

2.4 Sintassi e morfologia

Alla semplice struttura bipartita, che è prodotta dalla divisione della poesia in due frasi sintattiche della poesia, ognuna delle quali occupa esattamente due versi, ho già fatto riferimento. La semplice chiarezza dell'organizzazione va ancora oltre, poiché la prima riga di entrambe le coppie costituisce il nucleo conchiuso della frase, seguito nella seconda riga da un'espansione avverbiale – come frase comparativa nella prima metà, e frase preposizionale nella seconda. Ed entrambe le volte la struttura dell'espansione è costruita tramite coordinazione («und»). Questa trasparenza della struttura è raggiunta con un mezzo tipico della lingua parlata: l'inciso o dislocazione. Senza questa opzione, le due frasi suonerebbero così:

Die Linien des Lebens sind wie Wege und wie die Grenzen der Berge verschieden. Was wir hier sind, kann dort ein Gott mit Harmonien und ewigem Lohn und Frieden ergänzen.

[Le linee della vita sono diverse come le vie e come i confini delle montagne. Ciò noi qui siamo, un dio può completarlo con armonie e ricompensa eterna e pace.]

Se questa opzione non è però certo equivalente, non è soltanto per l'assenza della struttura metrica bensì anche per quella del contenuto: la costruzione formale si adatta in maniera molto più immediata alla forma della poesia che non alla ricostruzione grammaticale presentata sopra.

Infine l'inventario di forme sintattiche è nella poesia assai parco, quasi minimalista. Oltre alla copula, che compare tre volte nella forma «sind» e che deve essere considerata implicita una quarta volta nella (in realtà bipartita) frase comparativa «Wie Wege sind und wie der Berge Grenzen (sind)», troviamo soltanto la forma verbale «kann ergänzen», che costituisce il nucleo della seconda frase principale (ed è marcata fonologicamente per la presenza dell'unica oclusiva /k/).

La semplicità è mantenuta anche per quanto riguarda l'inventario delle forme nominali: due costruzioni con il genitivo e una attributiva – «Die Linien des Lebens», «der Berge Grenzen», e «(con) eterna pace» –, e altrimenti solo sostantivi semplici, nessun composto e nessuna formazione di parole nuove.

In questa moderazione, che non è del resto semplificazione, la compatta organizzazione della sintassi è oltremodo ad effetto: il complemento oggetto diretto del verbo «ergänzen» è una frase relativa, in cui è abbreviata la forma finale «(Das) was wir hier sind» e dove al tempo stesso i costituenti sono mossi in «Was hier wir sind», così che il contrasto decisivo di «hier» e «dort» [qui e là] può ottenere la giusta rilevanza metrica.

Agli elementi della sintassi appartiene il sistema della definitezza, che costituisce gruppi nominali e che è soprattutto evidente, ma non solo, nelle forme degli articoli. Dei nove sostantivi della poesia quattro sono privi di articolo, cosa che significa indefinitezza nei plurali e nei sostantivi astratti; tre sono collegati ad un articolo definito e uno con l'articolo indefinito «ein». La definitezza trova tre ulteriori esempi: «der Berge Grenzen» nasconde la definitezza grammaticamente data del sintagma «die Grenzen», più lontani sono i pronomi personali – quindi anche «wir» [noi] – sempre definiti, come infine anche l'oggetto già menzionato in precedenza «(das) was wir hier sind». La struttura sintattica della poesia può quindi essere schematizzata in questo modo (∅ segnala l'assenza di articolo):

Definiti → die Linien, des Lebens, die Grenzen, der Berge
wir
was hier wir sind

Indefiniti senza articolo → ø Wege, ø Harmonien, ø (ewigem) Lohn, ø Frieden

Indefiniti → ein Gott

Torno ora brevemente sul correlato contenutistico. Innanzitutto bisogna tenere presente che le linee della vita, e ciò che noi «qui» siamo, sono espressioni definite, mentre ciò che «là» può essere completato, armonie, ricompensa eterna, e pace sono invece indefinite. Le comparazioni – «Wie Wege und der Berge Grenzen» – sono suddivisi tra definitezza e indefinitezza. Fa eccezione l'unico articolo esplicitamente indefinito nel sintagma «der Gott».

2.5 Lessico

Le parole latrici della struttura sintattica sono provvisoriamente ordinabili in due gruppi, che, senza velleità teoretiche, possono essere definite parole di contenuto e parole funzionali. Le parole di contenuto – sostantivi, verbi, aggettivi – costituiscono classi aperte, mentre le altre unità racchiuse grossolanamente nel gruppo «parole funzionali» – articoli, pronomi, congiunzioni etc.– costituiscono classi chiuse. Le 30 parole della poesia sono così suddivise tra le due classi (tra parentesi sono segnalate ripetizioni o diverse occorrenze della stessa parola):

Parole di contenuto:

Sostantivi: Linie, Leben, Weg, Berg, Grenze, Gott, Harmonie, Lohn, Frieden.

Aggettivi: verschieden, ewig.

Verbi principali: ergänzen.

Parole funzionali:

articoli: die (der, des), ein;

pronomi: was wir

copula: sind (sind, sind)

verbi modali: kann

congiunzioni: wie (wie), und (und, und); preposizioni: mit

deittici: hier, dort.

Non ci sono confini precisi, e del resto neanche decisivi, poiché la possibilità di estendere le classi non è qui affatto chiamata in causa. La poesia utilizza elementi dal patrimonio di base del vocabolario tedesco, con l'eccezione del prestito relativamente giovane «Harmonie». Ed è la specificità del contenuto che marca il cardine attorno cui gira il testo, cioè gli avverbi pronominali «hier» e «dort» [qui e là].

Le parole collegate con il senso della vista – «Wege, Grenzen der Berge» [Vie, i confini del monte] richiamano un paesaggio, camminate, il profilo di una montagna, attraverso cui la poesia viene contestualizzata, del resto secondo la modalità del paragone, di cui è indizio la ripetizione di «wie» [come], e che dà il punto di riferimento per «die Linien des Lebens» [le linee della vita]: elemento per nulla astratto ma appunto non collegato al senso della vista, e che rende «le linee» «diverse» e restituisce l'aura del paragone con le «armonie, ricompensa eterna, pace».

2.6 Metafore, Analogie

La semantica della poesia – non soltanto quella delle parole di contenuto – funziona in verità solo sulla base della facoltà, sempre a disposizione, di formazione di analogie, della comparazione, che l'esperienza primaria diretta all'esplorazione di domini sensoriali può utilizzare. Anche senza servirsi di evidenti processi metaforici, questa possibilità è attiva nel nostro caso in una duplice maniera, che è necessario seguire da vicino.

La prima, già menzionata analogia rende le «vie» e i «monti» con la loro figura immagine di esperienze di vita differenti. Al tempo stesso, la comparazione interpreta il vissuto, e «diverse» rimanda alle direzioni che le «vie» possono prendere, ma senza precisare oltre. Il paragone si suddivide metricamente e sintatticamente in modo esatto tra i primi due versi: la prima coppia rappresenta come unità un paragone tanto preciso quanto non necessario, riporta uno sguardo orientato alla natura in seno ad un'intera vita.

Il secondo paragone, che può valere come analogia solo in maniera condizionata, prende appunto la vita che noi conduciamo – il «noi» sta però, senza pathos, per l'essere umano in generale – e la pone, nominandola «qui», di fronte ad un «lì», che solo in questa maniera si dischiude, e in cui consiste al vera essenza della poesia: «lì» è diverso dal qui, ma non come in un'utopia che sostituisce la realtà, ma come sotto un orizzonte, in cui il nostro essere «qui» viene ricompensato e completato con armonia e pace. Il terzo verso produce questo completamento in ciò che sta di fronte: la prima metà si rivolge alla nostra esistenza umana, mentre la seconda introduce il completamento, e l'ultimo verso di questa coppia nomina l'aura del completamento stesso. I passi di questo pensiero, che in realtà non è un paragone ma una costruzione, corrispondono esattamente alla struttura dei due versi: la subordinata oggettiva «ciò che noi qui siamo» prende il contenuto della prima coppia di versi, la continuazione «può un dio lì completare» inaugura l'orizzonte del completamento, il verso conclusivo lo porta a termine. La sintassi e la metrica di questi versi corrispondono perfettamente a ciò di cui in essi si tratta.

Il terzo verso del quartetto è l'unico bipartito sintatticamente e contenutisticamente, ciò che è marcato dall'eccezione del fonema /k/, e rappresenta in questa suddivisione la divisione e l'unità della poesia. Ora diviene chiaro che le linee della vita sono sì simili a vie e monti, ma esse trovano armonia e pace solo come completamento. Non si allude forse a catastrofi, ma certo a fatica e transitorietà, altrimenti non ci sarebbe bisogno di armonia, ricompensa e pace per ottenere il completamento.

L'architettura della quartina, cui dopo ciò che si è detto si può a buon diritto far riferimento, può essere così, semplificando, schematizzata:

A1	a
A2	b
B1.1	B.1.2 b
B2	a

Lo schema di rime è ripetuto al termine dei versi – è la dentatura speculare delle parti A– e B–. I versi A2 e B2 sono il dispiegamento sintattico e contenutistico dei versi. B1 si allaccia con la prima metà ad A e porta con la seconda al verso B2. B1 dà il corrispettivo

dello schema di rime dal punto di vista del contenuto, e il fonema /k/ è esattamente la chiave di volta di questa connessione.

2.7 A–teologia

In questo panorama vi è ancora un'ultima e totalizzante dimensione, che ho finora lasciato da parte. La relazione tra il «qui» e il «là» deriva da ciò che un dio completa. Questo significa che non sta parlando di sfortune occasionali, ma del senso della vita in generale. Proprio per questo è però decisiva la forma in cui questo accade nella poesia – nel verso di chiusura B1.2.

L'unico articolo indefinito della poesia è collegato a «un dio», e ha un valore di posizione univoco e fondamentale. Quando si nomina «un dio», allora non è il dio della religione monoteistica. Con il sostantivo numerabile si allude in questo caso ad un essere umano comparabile con gli altri. Nel mondo monoteistico «Dio» non è però uno solo e perciò anche indefinito, bensì definito, così come «il sole», l'universo – quindi singolare e personale. Il «dio» non è quindi un sostantivo numerabile, né grammaticalmente né semanticamente, e non ammette articoli definiti né indefiniti, «Dio» è un nome proprio, la parola nomina l'onnipotente, non lo classifica.⁵ Si potrebbe, in modo da neutralizzare questa considerazione, fare uso di una licenza poetica: il metro richiede una sillaba non accentata, e nel mondo che gli antichi si rappresentavano gli dei sono da tempo di casa. Tuttavia, una licenza poetica resta una debolezza, e se fosse seria, se si trattasse di una confessione monoteistica, sarebbe facilmente evitabile:

Was hier wir sind, *das* kann Gott dort ergänzen

Questa formulazione è possibile ma forzata, e naturalmente non corrisponde all'originale, ma non solo nella forma metrica. La poesia è uno sguardo del mondo, non appartiene all'aldilà. Non ci si lamenta di fronte al giudice onnipotente dell'antico testamento, «un dio» è una metafora in un mondo non religioso. Essa sta per l'immaginazione di corrispondenze, che eguagliano la manchevolezza dell'esistenza, un'immaginazione a cui la poesia stessa prende parte.

2.8 Sommario

L'allineamento del testo in connessioni di biografia e storia può sì senza dubbio fornire ad alcuni ragioni di fondo di ciò che qui si è trovato, ma anche trarre un guadagno dall'analisi strutturale. L'equilibrio rilassato nella struttura di questo testo salta all'occhio, quando si pensi al pathos e alla tragica disperazione delle grandi poesie di Hölderlin. Senza dubbio questa poesia esprime la situazione dei suoi ultimi anni di vita. Ma non è necessario condividere l'opinione di Taubes, secondo cui la malattia di Hölderlin nascerebbe dall'esperienza dell'impossibilità di conciliare miti degli antichi e Monoteismo

⁵ Naturalmente il plurale e le diverse forme di articolo appartengono alla conoscenza linguistica riguardo al nome «Dio», poiché le conoscenze linguistiche non sono vincolate alla religione. Ma se si trattasse di «Dio» nel senso cristiano–monoteista, l'articolo sarebbe impossibile, così come, ad esempio, il plurale di «coraggio». In questo caso prescindendo del tutto da ciò che sarebbe necessario dire della semantica –cioè della pura scienza del significato– di «Dio».

giudaico-cristiano, per comprendere che l'attesa cristiana dell'eternità non ha qui alcuno spazio.⁶ E la strana chiarezza cui giunge l'equilibrio dell'atteggiamento di Hölderlin, anche se è intermittente nella malattia, è convincente in sé stessa. Lo psichiatra non ha qui alcuna competenza.

Tutto questo aiuta e completa, ma certo non è un requisito necessario per la comprensione e valutazione della quartina.

Non credo di aver forzato i quattro versi con l'interpretazione estensiva che ne ho dato. L'analisi non è inoltre completa, e ogni dettaglio può essere integrato e confermato con conoscenze linguistiche e semplici ragionamenti. Non dico nemmeno che ogni lettore veda realizzate ad ogni lettura le strutture e i riferimenti menzionati. Ma entrambi hanno un effetto, anche se non sono oggetto di una rappresentazione consapevole, e sono accessibili solo sulla base della conoscenza della lingua e dell'attenzione. Tuttavia: attenzione a cosa? Ecco la domanda che con questo esempio dovrebbe trovare risposta. In tutti gli esempi si è trattato di un'eccedenza, o di condizioni aggiuntive rispetto alla primaria comprensione della lingua. E certamente ciò che si intende con qualità, pregnanza, e bellezza di una poesia è strettamente collegato con le molteplici stratificazioni e la ricchezza di aspetti, che l'analisi rende visibili.

Simili strutture aggiuntive sono d'altra parte identificabili. Una delle più ingegnose quartine del XX secolo dà alla piattezza valore di eternità, il tutto con un minimo lessicale-grammaticale – «die einem» / «die andern», «im Dunkel» / «im Licht», «sehen» / «nicht sehen» – e con il principio del contrasto e del parallelismo:

Denn die einen sind im Dunkel
Und die andern sind im Licht.
Und man sieht die im Lichte
Die im Dunkel sieht man nicht.⁷

Perché gli uni stanno al buio
E gli altri stanno alla luce.
E uno vede quelli alla luce
Quelli al buio non li si vede.

Del tutto incompleta, l'architettura del quartetto, che consiste di trochei di quattro piedi, con lo schema di rime a-b-c-b, può essere riprodotta come segue, mentre le coppie 1 e 2 rappresentano ciascuna un contrasto e i versi notati con «B» invece un parallelismo-inversione:

A1	a
A2	b
B2	c
B1	b

⁶ Jacob Taubes, *Abendländische Eschatologie*, München, 1991; ed. cons. *Escatologia occidentale*, a cura di G. Valent, Garzanti, Milano, 1997.

⁷ Diversamente dal caso della poesia di Hölderlin non si tratta qui di un testo autonomo. La genesi di questa strofa è un capitolo a parte. Essa è nata nella continuazione della *Morität von Mackie Messer* come conclusione del film da tre soldi, contro cui però l'autore Brecht ha sporto causa.

Ovviamente è qui decisiva la sottospecificazione semantica che a piacere rende il tutto, via analogie e metafore, una diagnosi della società, o un'interpretazione del mondo.

3. Poetica empirica

3.1 Un'alternativa?

Se si seguisse la modalità di analisi potenzialmente esemplificata nei passaggi precedenti, e magari si condividesse anche il nucleo delle singole considerazioni, mancherebbe tuttavia una rappresentazione vincolante di quali strutture si tratti in caso in esame – se altre rispetto a quella che la linguistica si pone l'obiettivo di caratterizzare – e di quali principi siano per esse responsabili. Per alcuni aspetti, in particolare per l'intero dominio della metrica con le sue basi fonologiche e per il parallelismo con le sue basi morfosintattiche, esistono rappresentazioni ben formulate e motivate. Anch'esse però comprendono soltanto le condizioni per la struttura di versi e parallelismi, e non senza ulteriori passi verso la loro qualità estetica e i loro effetti. In primo luogo la questione di come queste condizioni interagiscano con gli altri aspetti è aperta, così come quella di cosa sia da includere in questi processi. Se per ciò che fa della struttura linguistica un'enunciazione la risposta è chiara, per l'ipotizzata struttura poetica è la domanda stessa a non essere chiara.

Quali fattori prendono parte al processo di costituzione dell'effetto poetico e come devono essere rappresentati? Costituiscono un complesso generale e chiuso, o sono piuttosto il prodotto di un'elaborazione casuale? Sono molteplici fattori, o un effetto singolo?

Se queste domande siano poste correttamente resta aperto, ed esse saranno tanto più incerte quanto più in là uno si spinga nel loro ambito dato. Come si possono tradurre le analisi dalle poesie ai romanzi, ai drammi o all'opera? Cosa può significare l'analisi di *An Zimmern* per *Hyperion* o per *Faust*, o per *Happy Days* di Beckett? E come si arriva dai versi conclusivi della *Morität von Mackie Messer* alla *Dreigroschenoper*? C'è una cornice comune, cui potrebbero appartenere la *Kunst der Fuge* di Bach o gli *Streichquartette* di Schönberg, e possibilmente anche *L'ultima cena* di Leonardo?

Senza tutte queste ulteriori riflessioni Wolfgang Klein ha sviluppato una proposta sulla modalità di sottoporre ad analisi obbiettiva i giudizi estetici.⁸ Non si tratta in realtà di un'alternativa al programma ricapitolato nel paragrafo 1, ma di una sua particolare interpretazione per mezzo di una base empirica. La proposta prende spunto dalla considerazione già espressa in precedenza secondo cui nell'analisi e interpretazione della poesia non si tratti delle caratteristiche dei testi in sé, ma del loro effetto. Le caratteristiche dei testi sono, in altre parole, di interesse per questa prospettiva, ma relativamente al ricevente. Da questa considerazione, Klein fa derivare il seguente compito:

Si deve determinare:

- (a) quali sono le caratteristiche rilevanti del testo;
- (b) quali sono le caratteristiche rilevanti degli individui su cui (a) ha un effetto;

⁸ Wolfgang Klein, *Wie ist eine exakte Wissenschaft von der Literatur möglich?*, «Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik», 2005, 137, pp. 80-100.

(c) secondo quali principi queste caratteristiche interagiscono.

In (a) interviene la linguistica, quando si riconduca ad essa il trattamento di elementi quali vaghezza, polisemanticità, così come la conoscenza del mondo e del contesto. Tra le caratteristiche del testo, così definite, potrebbero essere classificati i nostri commenti al testo di Hölderlin, cui tuttavia si deve aggiungere un elemento essenziale, che ha conseguenze per l'ordine delle priorità nel programma di ricerca: Klein porta a spiegazione di (a) alcune caratteristiche, che sono condizionate dalla conoscenza linguistica e che hanno sì effetti poetici, ma a cui non appartengono i rilevanti fattori aggiuntivi (metrica, struttura del verso, allitterazione-rime, parallelismo e contrasto), che costituiscono cioè il principale oggetto dell'analisi di cui sopra, perché dovrebbero spiegarne l'effetto poetico. In altre parole, l'argomento di Klein si dirige su caratteristiche vincolate alla conoscenza linguistica e non su certe, che proprio da questa conoscenza sarebbero da differenziare in quanto poetiche. Ciò resta valido anche per gli esempi, decisivi, che Klein considera da parte sua guardando agli effetti poetici di oggetti linguistici.

Questa considerazione è cruciale per i punti (b) e (c) del programma, che ne costituiscono il nucleo, da riassumersi così:

I giudizi estetici devono essere compresi come relazioni tra caratteristiche di testi e caratteristiche di individui. Queste relazioni devono essere indagate con i metodi che analizzano analoghe relazioni nelle scienze empiriche.

Mentre per le caratteristiche dei testi, secondo la convinzione di Klein, sarebbe responsabile la linguistica, le sue rappresentazioni concernenti le caratteristiche degli individui sarebbero resterebbero vaghe. Con qualche ironia egli considera che non può certo trattarsi del colore di capelli, ma piuttosto del sesso o dell'età di un individuo, ma ancor di più la conoscenza pregressa di testi letterari in generale e in particolare quello di volta in volta oggetto di giudizio. Ciò che queste considerazioni mostrano è tuttavia chiaro: le caratteristiche di un individuo sono tanto prive di interesse per suoi giudizi estetici, quanto poco toccano la facoltà di ricezione del testo – e precisamente non di fronte alla sua verità storica o utilità pratica, ma precisamente alla sua qualità poetica. Ciò però non significa altro che le caratteristiche di cui si tratta quando parliamo di giudizi estetici corrispondono appunto alla facoltà di comprendere e valutare le caratteristiche specificamente poetiche di un testo.

La tesi secondo cui i giudizi estetici sarebbero da intendersi come relazioni tra caratteristiche di testi e caratteristiche di individui dimostra in questo senso di essere una semplice variante, cioè diversamente formulata, del nostro paragrafo 1: invece di relazioni tra caratteristiche di testi e caratteristiche di individui si tratta, nei fatti, della relazione tra due sistemi cognitivi nello stesso individuo, precisamente la conoscenza linguistica e la conoscenza che fonda i giudizi estetici, in altre parole, la relazione tra ciò che sopra si è chiamato competenza linguistica G e competenza poetica P. La loro connessione è però inerentemente collegata: le caratteristiche poetiche sono costruite sulle condizioni che rendono possibile la grammatica.

Ciò suona circolare: che e come una persona valuti delle proprietà poetiche, viene spiegato con la conoscenza su cui la comprensione delle proprietà poetiche riposa. Nella pratica questa considerazione non è più circolare della presupposizione incontestata che la comprensione di un enunciato linguistico è spiegato attraverso la competenza linguistica. In entrambi i casi il problema empirico è quello di spiegare i rispettivi sistemi di conoscenza contengono.

Il fascino particolare del programma di ricerca abbozzato da Klein richiede di qui ipotesi sensate sulle strutture cognitive, su cui si fondano le proprietà poetiche di testi, ma non l'esplorazione incontrollata di tratti variabili che distinguono gli individui, come l'età, la provenienza, il sesso o l'educazione. I risultati dello stesso programma non danno d'altro canto informazioni sui fondamenti e la natura dei giudizi estetici, ma piuttosto su dati della storia del tempo, dei sistemi di formazione, della cultura giovanile, degli effetti delle migrazioni, o di altri fattori, a cui la funzione dei testi letterari è sempre sottesa.

3.2 Universali poetici

Camminare e saltare sono capacità innate di ogni essere umano. Alcuni di noi esercitano queste abilità al punto che altri li guarderanno, addirittura pagheranno per il privilegio. Allo stesso modo tutti noi produciamo enunciati / discorsi linguistici che hanno valore estetico. In parte questa abilità deve essere innata: sicuramente Shakespeare possedeva un'abilità che nessuno di noi può sperare di acquisire, ma individui di minor talento hanno senza dubbio imparato a scrivere poesie, o teatro o romanzi, e sono anche migliorati. La pratica, di solito, aiuta.

Morris Halle⁹

Da un punto di vista, che nulla ha a che fare con le considerazioni di Klein né con le considerazioni del paragrafo 1 qui sopra, è tuttavia possibile, forse necessario, considerare le differenze tra individui e gruppi di individui nel quadro della competenza poetica. Il paragone di linguistica e poetica, o di conoscenza linguistica e competenza poetica porta qui alla luce alcuni aspetti che non solo sono importanti per le ricerche empiriche, ma forniscono loro anche delle solide motivazioni.

Un punto di vista quasi triviale, ma denso di conseguenze per il carattere e la precisione delle valutazioni poetiche, è costituito dalla connessione e differenza tra parlare e comprendere, produzione e ricezione del linguaggio, e infine anche scrivere e leggere e – collegato ma non identico a questi due ultimi aspetti – padronanza attiva e passiva della lingua. Chiunque ha ben chiaro che ci sono differenze tra i diversi modi dell'uso linguistico, meno semplice è invece determinare condizioni e rilevanza di tali differenze. È chiaro intanto che queste si formano in maniera diseguale in relazione alla poesie e alla sua valutazione, e in questo la variazione è oltremodo ricca e instabile non solo nello scrivere, ma anche nella ricezione e nel giudizio di testi letterari. Entro certi confini vale qui ciò che constata Morris Halle, cioè che la pratica aiuta. E le condizioni che in questo giocano un ruolo possono essere oggetto di un programma di ricerca a parte, che tuttavia avrebbe un orientamento piuttosto didattico. Poiché la preparazione pedagogica del lettore è di poco interesse, per quanto riguarda ciò che rende significativa

⁹ Adam Field, *Mini-Interview mit Noam Chomsky und Morris Halle*, cit.

una poesia di Hölderlin, un dramma di Büchner o una tragedia di Sofocle. (Al contrario, uno si sforzerà didatticamente piuttosto perché e quando il livello di un testo lo giustifica).

Un altro aspetto, decisivo per la questione del fondamento dei giudizi estetici, marca la distinzione linguistica tra competenza e conoscenza linguistica, oppure, tecnicamente parlando, tra la grammatica universale (UG) e la rispettiva grammatica di ciascuna lingua (G). Che cosa esattamente definisca la competenza linguistica è la domanda che costituisce il nucleo della ricerca linguistica, e le risposte, che solo in maniera indiretta possono essere trovate e in maniera altrettanto controversa possono essere discusse, sono negli ultimi cinquant'anni radicalmente mutate. Non è in questione che le operazioni per la costruzioni di espressioni complesse a partire da componenti elementari appartengano al problema, e indiscusso è in maniera particolare che queste operazioni costituiscano la dotazione geneticamente innata dell'organismo, che rende possibile l'acquisizione delle lingua materna. Un'ipotesi analoga è tenuta per indubitabile (non soltanto) da Chomsky. Così come la conoscenza linguistica G che ciascuno possiede si basa sulla struttura UG della competenza linguistica, così anche competenza poetica P è derivata da una generale competenza poetica UP. Questa considerazione porta a tre possibili domande, che determinerebbero tre diversi ma connessi programmi di ricerca:

- (1) Come e attraverso quali esperienze si sviluppa P sulla base di UP?
- (2) Quali diversi sistemi poetici P si danno sulla base di UP?
- (3) Qual è il carattere e il contenuto di UP?

La domanda (1) riguarda l'analogia con l'acquisizione del linguaggio, e si dovrà presumere che tra P e UP, indipendentemente dal fatto che entrambe sono parte dei medesimi generali processi ontogenetici, vi sono importanti differenze da prendere in considerazione – non solo a causa del fenomeno del talento, che è sempre la base della grande arte, inseparabile da essa, cosa che secondo la convinzione di Chomsky nessuno è in grado di spiegare. Per il corso normale dell'ontogenesi vi è tuttavia ricca evidenza di P, e programmi di ricerca razionali, che non si perdano in una nuova terra sconosciuta. Filastrocche e rime per bambini, interattivi e spontanei enunciati con le proprie particolarità che manifestano proprietà poetiche, offrono immediati spunti di riflessione. Lo sviluppo spontaneo e il suo accompagnamento non è del resto identico ai «programmi di pratica» menzionati sopra, anche quando tra i due non esista una precisa separazione.

La domanda (2) porta ad almeno due problemi. Il primo viene insieme alla considerazione che – analogamente alla diversità delle singole lingue – ci sono diversi sistemi poetici, che si basano allo stesso modo su un'unica disposizione alla forma poetica. Anche qui non si tratta di un terreno sconosciuto. Uno sguardo alla forma della lirica cinese, araba, africana o islandese, alla struttura dei giochi No e delle tragedie greche, a quella dell'epica indiana o finlandese corrisponde a ricchi domini di esperienza, in cui fissare l'espressione di costanti che possono condurre a ipotesi sui principi di UP.

Il secondo problema riguarda l'identificazione delle variazioni possibili all'interno di UP, e con esse al tempo stesso le condizioni in cui inquadrare la formazione, la comunicazione e il mutamento storico dei singoli sistemi. Qui le ricerche devono innanzitutto determinare il modo cui Klein guarda per la determinazione delle caratteristiche degli individui: le forme del Minnesang, della poesia scaldica, ma anche del rap sono collegate a strette condizioni generali, che uniscono le strutture poetico-formali a quelle sociali.

La domanda (3) può trovare risposta – come la ricerca dei principi della conoscenza linguistica – solo attraverso la chiarificazione sistematica delle possibilità realizzate nei diversi sistemi poetici. Quali passi siano da ciò allusi, è esemplificato dal paragrafo 2. Anche qui vale, naturalmente, la considerazione che la domanda non cada su un terreno inesplorato. Per la conoscenza dei principi della metrica, della struttura del verso così come di fenomeni quali il parallelismo esistono già feconde basi di conoscenza, e modi di strutturazione e regolarità del tutto diversi sono tuttavia collegati con diverse forme di racconto così come con testi destinati alla rappresentazione drammatica.

4. Poetica ed estetica

4.1 Paralleli e differenze

Non ho finora ipotizzato alcuna differenza sistematica tra le qualità poetiche ed estetiche e i giudizi di valore riguardo a un testo. In principio, si guarderanno i testi letterari come creazioni linguistiche con particolari caratteristiche estetiche. Con ciò si nasconde però la domanda se ~~lo~~ scrivere, comprendere, e valutare una poesia, un racconto, o un dramma consista in una particolare forma di perfezione dell'uso del linguaggio – così come correre, saltare, nuotare, o sciare quando sono ritenuti degni di essere premiati in una competizione – o se la qualità estetica di un testo si fondi su una particolare struttura cognitiva, come è ipotizzato con la competenza P riassunta nel paragrafo 1. A favore di una tale struttura cognitiva è, tra gli altri argomenti, la almeno parziale dipendenza dalla cultura e dall'apprendimento: benché sia possibile comprendere qualcosa del carattere di un distico o di un ghasele¹⁰ anche senza un'introduzione, un appropriato apprezzamento richiede ben più che la semplice conoscenza linguistica. Se si segue quest'idea di fondo, sorge però allora la domanda se la facoltà UP presupposta come base per P sia anche il fondamento delle strutture estetiche e i relativi giudizi in generale, o di quelli relativi alle creazioni linguistiche in particolare. Perché a ragione si presume che la qualità letteraria sia direttamente dipendente dal giudizio estetico, e ciò corrisponde alle diverse terminologie. Come si relaziona però la qualità poetica con le caratteristiche estetiche in altri campi? Alle domande (1) e (3) di cui sopra, si aggiungono quindi due problemi:

(4) Come si relazionano P e la disposizione fondamentale UP ai giudizi estetici nei diversi domini?

(5) C'è una generale disposizione al giudizio di qualità estetiche, qual è il suo contenuto?

Che si diano qualità estetiche in domini differenti, è chiaro. Così come anche che tra di essi vi siano analogie e importanti differenze. Prima di addentrarmi nelle possibili conseguenze che derivano, come risposte alle domande (4) e (5), da questa considerazione, voglio sottolineare una differenza, che determina la maniera in cui possiamo intendere queste domande.

Per la musica e la poesia, due domini vicini e centrali, entrambi toccati da queste domande, la conoscenza accademica e, allo stesso modo, la comprensione intuitiva segnalano una significativa asimmetria. Entrambi i domini sono caratterizzati da chiare

¹⁰ [Il ghasele, o ghasele è una forma poetica di provenienza indopersiana, ripresa nella cultura tedesca del primo '800, ad esempio da August Von Platen].

analogie ma anche da differenze essenziali. Comune è innanzitutto il carattere primariamente acustico delle rispettive strutture, che si manifestano come eventi lineari nel tempo mostrando così lo stesso modo di realizzazione, attraverso cui musica e poesia possono essere direttamente collegate fra loro nelle forme del canto. La differenza decisiva consiste nel fatto che la poesia esprime un significato concettuale vincolato ad un sistema di simboli convenzionali, che si distingue nettamente dall'organizzazione della sua forma realizzata acusticamente, mentre la musica possiede una struttura analogico- iconica, che non rappresenta alcun significato diverso dalla struttura del segnale. Qui è interessante notare che lo studio dell'arte verbale mette in campo due discipline, di cui la scienza della letteratura si interessa primariamente delle qualità estetiche, mentre la linguistica si occupa invece dei suoi fondamenti linguistici. Le creazioni musicali sono al contrario tematizzate da una disciplina che non conosce questa distinzione – la musica è intesa innanzitutto come fenomeno estetico.¹¹ Il fatto che le opere d'arte verbale debbano essere considerate da due punti vista, per i quali non esiste corrispettivo nella musicologia, ha diverse motivazioni. La più importante è senza dubbio la struttura indipendente del linguaggio, che è da tenere separata dalle sue funzioni, che a loro volta derivano dalla natura simbolico-concettuale della semantica delle lingue naturali. Ma quali che siano le ragioni o casualità fatte emergere dalla scienza della letteratura, della lingua, o della musica, la loro stessa forma costitutiva resta espressione di diversi ruoli della dimensione estetica nelle discipline. Anche la struttura del materiale musicale (nelle differenti accezioni che questo termine ha conosciuto) è stata innanzitutto considerata dal punto di vista estetico, mentre il linguaggio, nel caso lo si debba prendere per il materiale di cui è fatta la poesia, rappresenta un'area dalla conformazione ben diversa.

Seguendo questa considerazione, la musica è, per la comprensione accademica come per quella intuitiva, un'area innanzitutto estetica, mentre la lingua ottiene la sua funzionalizzazione estetica solo come modalità aggiuntiva. Se questa prospettiva è corretta, da essa deriva per le domande (4) e (5) una chiara asimmetria nel ruolo e nello sviluppo della dimensione estetica: nella musica il valore estetico è chiaramente connesso in maniera diretta con la perfezione del fare musica, la cui funzione è certo primariamente indirizzata verso l'esteticità, mentre nella poesia, al contrario, la qualità estetica entra in gioco in quelle che sono le possibilità estetiche contenute nella competenza linguistica, attraverso la competenza poetica.

Questa particolare conclusione corrisponde ad una parziale asimmetria già insita nella materia. Da un lato entrambi i domini sono essenzialmente soggetti a medesime condizioni: così come la produzione e l'apprezzamento dell'arte verbale sono vincolati e resi possibili attraverso la competenza poetica P, bisogna ipotizzare responsabile per l'organizzazione delle strutture della musica una competenza musicale M. Per essa valgono condizioni simili a quelle specificate sopra per P: sono entrambe prodotte da una facoltà ad esse soggiacente, entrambe soggiacciono a loro volta alla variazione culturale, entrambe sono il risultato della sviluppo ontogenetico, ed entrambe mostrano all'interno dell'invarianza biologicamente data differenze individuali osservabili.

¹¹ In realtà la questione è più complicata, poiché in entrambi i domini è necessario considerare almeno la suddivisione in uno studio storico e sistematico, come ho già proposto in *Musik und Sprache: Überlegungen zu ihrer Struktur und Funktionsweise*, in *Peters Jahrbuch 1978*, pp. 9-102, Edition Peters, Leipzig, 1979. Per la presente domanda è però pienamente sufficiente lo schema semplificato.

Dall'altro lato una differenza decisiva è data dal fatto che le strutture cui viene attribuita attraverso P una forma poetica sono determinate innanzitutto o almeno in parallelo attraverso il sistema linguistico-cognitivo G, e portano perciò una particolare interpretazione semantica organizzata concettualmente, che naturalmente gioca un ruolo centrale anche per le caratteristiche su cui P pone dei vincoli, una condizione per cui nelle strutture musicali rese possibili da M non c'è, in principio, alcun parallelo. In questo senso, il trattamento diverso che ricevono le creazioni verbali e quelle musicali è un riflesso di condizioni oggettive.

Il parallelo tra i due sistemi cognitivi abbreviati come P e M provoca tuttavia una domanda non banale in riferimento ai loro fondamenti: è necessario ipotizzare per il dominio della musica una disposizione UM, analoga a UP come base per P? Senza dubbio la facoltà di produrre e comprendere espressioni musicali appartiene al nostro patrimonio genetico non meno che la facoltà di linguaggio e quella della raffigurazione poetica. E di qui non è lontano il vedere le condizioni a disposizione per essa come non meno specifiche che quelle per altri sistemi mentali.¹²

Tuttavia l'ipotesi di diversi sistemi fondamentali non solo funziona arbitrariamente e schematicamente, ma essa cela soprattutto una connessione, da chiarire, che i domini dell'orientamento estetico e della capacità di distinguere certamente richiedono.

Di qui ad assumere una diversa prospettiva per comprendere le domande (4) e (5), e a comprendere la disposizione estetica come un fattore comune, il passo è breve.

4.2 Due prospettive

Che il giudizio e la creazione estetica siano intesi intuitivamente come fenomeni unitari non significa necessariamente che a quel fenomeno sia sotteso un sistema mentale anch'esso unitario. L'orientamento spaziale è in qualche modo provocato come forma comportamentale a sé stante attraverso l'interazione di differenti componenti di un sistema: percezione visuale, tattile auditiva, sistema motorio, organi dell'equilibrio producono insieme una dimensione funzionale unitaria dell'organizzazione del comportamento con una struttura unitaria. In questo senso, due modi di vedere il fenomeno del comportamento estetico e delle possibilità di giudizio sono in principio pensabili.

(A) Alle disposizioni di base dell'organismo appartiene il regolamento e controllo del comportamento attraverso un sistema che crea strutture e valori, che si manifestano, per diversi ambiti del comportamento, in altrettanti sistemi cognitivi.

Dal punto di vista del contenuto, bisogna presumere per un tale sistema le seguenti caratteristiche:

- (a) Simmetria, proporzione
- (b) Ripetizione, contrasto
- (c) Equilibrio di variazione e assenza di variazione

Queste potrebbero essere connesse con condizioni sull'organizzazione della percezione, della struttura della memoria, della regolazione dell'attività motoria. I campi

¹² Ligeti e Neuweiler, un compositore e un neurobiologo, hanno condotto un dialogo inusuale sulla questione, che vi accosta, come base essenzialmente biologica, la facoltà biologica di controllare piccoli movimenti. Cfr. Ligeti e Neuweiler, *Motorische Intelligenz*, Verlag Klaus Wagenbach, Berlin, 2007.

su cui questa distinzione ha effetto sono quindi i domini primari come il movimento, le diverse modalità sensoriali, la fonazione, e ovviamente il linguaggio. Relativamente ai rispettivi domini sono costruiti sistemi cognitivi come quelli abbreviati con P e M, cui sono da affiancarne altri. I tratti comuni di musica e danza, musica e poesia, arte drammatica e pantomima non sono così prodotti, ma strutturati attraverso il potenziale fondamentale qui presupposto.

La domanda (5), che guarda ad una disposizione di base all'estetico e al suo contenuto, sarebbe così da ricercare nella comunicazione la fondazioni di principi come quelli allusi sotto (a) e (c). Per la domanda (4), che cerca invece la relazione di questa disposizione all'estetico con competenze quali P e M, sarebbe allora vicina l'ipotesi che queste competenze siano le disposizioni fondamentali, rispettivamente ontogenetiche e specifiche per ogni dominio relativo. P sarebbe allora da ricondurre non a UP, ma all'interazione ontogenetica dell'esperienza linguistica con la generale disposizione all'estetico. A M corrisponderebbe la capacità di creare forme che collegano esperienze auditivo-motorie alla disposizione all'estetico.

Ritengo che queste considerazioni siano assai plausibili e non semplicemente speculative. È tuttavia chiaro, che esse molto difficilmente possono essere collegate ad un programma di ricerca razionale. Anche se si ritenesse valida l'ipotesi in (A), viene da lì l'indicazione di formulare una prospettiva che si avvicini alla possibilità di falsificazione e che parta da risultati resi disponibili nei singoli ambiti da prendere in considerazione:

(B) Per certi ambiti (come la poesia, la musica, la danza, la pittura e la scultura) nascono nel corso dell'ontogenesi sistemi cognitivi che rendono possibili certi comportamenti e giudizi. Caratteristiche e principi significativi che si manifestano in queste operazioni sono da ricondurre a principi estetici generali.

Questa formulazione deve essere compresa sulla sfondo delle considerazioni fatte fin qui. Però essa risparmia la necessità di ipotizzare disposizioni come UP, UM e sistemi analoghi come anche generali disposizioni estetiche, e mira innanzitutto all'analisi di sistemi di conoscenza e dei principi che sono derivabili da essi. Nel paragrafo 2 ho esemplificato ciò che questo comporta per la competenza poetica, ed è in solo qualche misura da completare con ulteriori analisi. Per la musica tonale Lerdahl e Jackendoff¹³ hanno sviluppato un'importante e interessante tesi. I principi e le caratteristiche (applicabili ad altri campi, o almeno dense di paragoni) che si danno in essa, trovano sistemazione nelle condizioni alluse da (a) fino a (c). Con molta cautela si può vedere in questa prospettiva una versione induttiva della prospettiva delineata in (A). Il programma che si è così schizzato si basa su una procedura empirica – quand'anche non su semplici test e generalizzazioni induttive di dati osservati, ma pur su una procedura, per dirla con Klein (Nota 4), che innanzitutto «mette precisamente in campo ipotesi più o meno ben motivate, le sottopone a verifica, le raffina, e le verifica di nuovo, e così via, finché non si giunge gradualmente a quelle che sono nei fatti responsabili».

Se questa proposta ha successo, potrà spiegare passo per passo in che modo nascano i giudizi estetici sulla poesia, su quali caratteristiche si fondino, quali principi vi siano alla base. Forse è possibile derivare da semplici principi cosa sia una grande poesia.

Quanto di affascinante vi è in tutto questo manterrà tuttavia l'aura in cui si manifesta ciò che nessuno è in grado di spiegare.

¹³ Fred Lerdahl and Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, cit.